

El útil: cosa y obra de arte

Ana María DE MATOS

Cualquier expresión artística necesita manifestarse liberada de los prejuicios que ciertas estructuras dadas por la tradición o la modernidad imponen a las formas. El vaso cerámico, objeto habitual en su presencia, expresa toda la fuerza y pureza que un artista necesita para crear. La creatividad procede del interior con independencia del medio donde se exprese. La función, sentido milenario del vaso, frente a la falta de necesidad doméstica como utensilio, y en relación con la corriente artística que se expresa según este marco de referencia, ha transformado su función utilitaria en elemento plástico, de complejas y ambíguas referencias.

El vaso cerámico como propósito útil se desmoronó en el mismo instante en que la mecanización, a principios de siglo, sustituyó el proceso manual, e introdujo una mayor rapidez en la ejecución y mejora de las cualidades técnicas del producto, tanto físicas y químicas como estéticas. La función y la decoración fueron reinterpretadas bajo un nuevo discurso artístico cuyo resultado final derivó en una adaptación constructiva, planteando la organización del elemento con cada nuevo objeto, rompiendo, de este modo, la tradicional evolución que tenían las formas torneadas en las alfarerías. El punto culminante de esta escisión llegó con la teoría del diseño: respuestas claras, ordenadas y armoniosas, bien adaptadas a la función y al nuevo gusto. Una estructura lógica cuyos máximos organizadores: Gropius, van de Velde, van der Rohe, Le Corbusier, Meyer, T. van Doesburg..., fueron artistas que desarrollaron un nuevo lenguaje de construcción. Es decir, la máquina planteó un problema de crea-

ción al más alto nivel, no de sensibilidad o de expresividad sólo, sino de erudición, provocando un nuevo discurso artístico según un orden lógico. Estas referencias mecánicas fueron expresadas manualmente, en las cerámicas de la Bauhaus en Weimar: de Theodor Bogler, Wilhelm Wagenfeld, Otto Lindig, Max Krehan. Ningún argumento teórico desde las alfarerías, recuérdense las protestas de Michael Cardew contra los diseños cerámicos de la Bauhaus, o las reflexiones críticas de Bernard Leach, o las consideraciones filosóficas de Yoetsu Yanagi, o desde el ámbito artístico, las teorías de John Ruskin o las de William Morris, bastaron para parar un instrumento que conformaba un nuevo modelo de vida.

En la actualidad, la utilización del torno de alfarero para la creación de piezas cuyo fin último no sea ni su razón práctica ni el recreo artesanal de sus formas, reflejo de épocas pasadas, no puede más que entenderse como un deseo voluntario de adaptar a la expresión contemporánea un clásico marco referencia.

1. LA INFLUENCIA JAPONESA

Para entender este nuevo sentido del objeto es imprescindible tomar como referencia las aportaciones de la cerámica japonesa, su filosofía, y en general, a toda la influencia Oriental que sufrió Europa progresivamente, desde la moda chinesca de los siglos XVIII y XIX, al gusto por el arte japonés, en el siglo XIX, gracias a las Exposiciones Universales a finales de este siglo.

La cerámica japonesa con sus nuevas formas y su manera de concebir la belleza ofreció y consolidó una vía artística de expresión, el oficio como arte. Aportó un nuevo sentido a la utilidad y a la decoración del vaso, conceptos que habían sido separados en Occidente; el soporte para la decoración, y la función. El vaso, según la visión oriental, especialmente en la filosofía zen, reflejada en los objetos de la ceremonia del té, dio un nuevo giro no sólo al concepto formal y decorativo sino al oficio; donde actos tan rutinarios como la preparación del barro, amasado, centrado de la pella..., son considerados una preparación del estado interior del ceramista, de su expresión interna. Y el término del proceso no culmina en la cocción del objeto sino en su posterior elección, sentida y consciente de algún objeto significativo de entre toda una producción masiva. Una decisión final como acto de autorreflexión y gusto, que relaciona en esa forma el sentido de la existencia del hombre, al margen del sentido habitual del útil, «mitad cosa porque es determinado por la cosidad y, sin embargo, más; al mismo tiempo mitad obra de arte y, sin embargo, menos,

porque no tiene la auto-suficiencia de la obra de arte»¹. Frente a esta dicotomía emergió el sentido de la belleza oriental, por el que se guió la corriente renovadora del oficio cerámico. Un sentido estético en el que confluyen conocimiento, percepción y experiencia. La belleza aquí está identificada con el uso, nace del fin práctico del objeto, y expresa el sentido de la existencia como se aprecia en este poema de Kabir *The Clay Jug*:

Inside this clay jug are canyons and pine mountains,
 And the maker of canyons and pine mountains!
 All seven oceans are inside, and hundreds of millions of stars.
 The acid that tests gold is there and the one who judges jewels.
 And the music from the strings that no one touches, and the source of all water.
 If you want the truth, I will tell you the truth;
 Friend, listen: the God whom I love is inside.

Pero también hay que señalar que las teorías orientales de la belleza y su relación con la utilidad del objeto apoyaron la belleza del arte popular frente a la belleza individual², pero lo que aquí nos interesa antes que reflejar todo el abanico de consideraciones filosóficas de la tradición oriental es constatar cómo la atracción de estos nuevos objetos despertaron el interés de los ceramistas y ampliaron sus posibilidades de expresión en toda Europa. En Inglaterra influyeron Bernard Leach y Shôhi Hamada; En Francia destacaron Eugene Baudin, Alexandre Bigot, Adrien Pierre Emile Dalpayrat, Albert-Louis Dammouse, Auguste Delaherche, Taxile Daat, Jean Carriés; En Alemania Boutges van Beek, Richard Bampi, Walter Popp, Heidi Kippenberg, Antje Brüggemann, Ralf Busz; En España Llorens Artigas, cuyas colaboraciones con artistas conocidos, en especial con Joan Miró dio origen a uno de los hitos fundamentales cerámicos. La relación de importantes ceramistas podría ser numerosa, y reúne, en su conjunto, una nueva utilización de las posibilidades expresivas del material, la investigación de nuevos esmaltes y aplicaciones, y su aproximación al concepto oriental, estimulando a otros ceramistas a la utilización de los nuevos métodos. Se reduce la decoración, no restringida al gusto por la moda o a la copia de los productos orientales, investigando en formas desconocidas que obligaron a la comprensión de su cultura, de sus procesos y mecanismos artísticos. El sistema japonés afirmó con mayor fuerza la independencia individual y una diferente conexión entre el hombre y la naturaleza. Desarrollando en la forma útil del vaso las siete características del zen: de la simplicidad, la asimetría, la generosidad, lo incompleto, la sencillez, la espontaneidad.

¹ M. Heidegger, *Arte y poesía*, F. C. E., Méjico, 1985, p. 53.

² S. Yanagi, *The Unknown Craftsman: A Japanese Insight into Beauty*, segunda ed., Kodansha Internacional, Tokyo, 1978, p. 199.

neidad, la oposición y el silencio, pilares de una estética basada en el discurso vital, y en este sentido, las formas del vaso afirman ese carácter esencial de presencia, ambigüedad y austeridad, de obra abierta, cuya reducción responde al orden artístico, a su esencia; de ahí la dificultad de análisis, de ruptura con el propio medio, ya que en la vasija se expresa una forma básica, no definida por los cambios artísticos, ausente de la temporalidad, cuya presencia finalmente revierte en nosotros mismos.

2. LA AMBIGÜEDAD DE LA IMAGEN

Hemos de considerar que en la cotidianidad del objeto vaso no debe perderse su esencia abstracta³, plena de conexiones poéticas. Si su forma significa función, ésta no es ya la principal razón de su existencia, sino la expresión de su imagen, una apariencia que le aporta un carácter sígnico. Se establece una doble codificación⁴ que expresa valores opuestos, dando como resultado, un conjunto de signos conocidos en el contexto de una estética especializada.

Se confirma, a través de un diseño conocido la espectacularidad, la sorpresa o el preconocimiento. El vaso delimita así un marco de relaciones entre su vacío, su superficie y su entorno.

Por otra parte, el tamaño, que por lo general tienen estos objetos, aporta un carácter de intimidad relacionado por sus referencias con lo esencial y cotidiano. No pierde la consciencia de lo útil, aunque como objeto sólo tenga un fin estético. La función ha pasado a ser parte del mensaje y ha de considerarse como un elemento plástico que conforma un espacio, donde se realiza la autoconsciencia de la dinámica temporal, gracias a su manipulación. Es la función un útil creativo, un símbolo, la exposición pública de un elemento ritual, individual y único cuyo contexto sólo puede ser la galería⁵.

El uso que se hace de dicha estructura es la articulación de una idea; del que se deduce la inutilidad, a la hora de hablar de estos objetos, de quedarse en las referencias románticas del fuego, las cualidades de los esmaltes y en conjunto, las dificultades técnicas que poco aportan a la comprensión estética de estas formas, desarraigadas de su contexto tradicional. La función considerada

³ H. Read, *El significado del arte*, Losada, Buenos Aires, 1954, pp. 24-25.

⁴ Nola Anderson, «Semantics of the Empty Vessel», *Crafts Arts International*, jul-sep, número 19, 1990, pp. 52-56.

⁵ W. Doubet, «The Reemergence of Pluralism», *American Ceramics*, vol. 8, número 1, 1990, p. 12.

como un elemento plástico sólo es válido en la medida que apoya la formación de una idea, bien sea individual o se mantenga en la tradición de forma voluntaria.

3. EL SENTIDO FORMAL

Eliminada esa utilidad práctica, el espacio en el que la forma *u* se manifiesta, delimita un nuevo significado generado por la formación de sus paredes. La *u* responde a un sistema de crecimiento orgánico manifiesto en su concavidad y convexidad⁶.

Definiendo dos tipos de curvas excluyentes: estáticas o dinámicas según se cierran o se abran, cambiando en su disposición el significado y las tensiones que generan dichas fuerzas. Comparten el mismo contorno y es así como determinan entidades visuales antagónicas.

El tipo de relaciones geométricas a las que hace referencia su estructura son por un lado, la vertical y la horizontal, la primera sugiere el movimiento, la segunda, lo estático, estando su orientación espacial relacionada con el sistema binario cartesiano, la cuadrícula, lugar de cruce de las verticales y horizontales. Al mismo tiempo, la relación geométrica del sistema de orden del torno nos remite a su sistema concéntrico, organizado en función de un centro giratorio. Satisfaciendo en la combinación de estos dos sistemas la expresión del objeto. La función se desarrolla basándose en un centro perfectamente definido interno que se desplaza a medida que se tornea o se organiza estructuralmente la forma, tiene múltiples conexiones simbólicas⁷, y se expresa tanto en su forma exterior como en su vacío, dejando ese espacio como un centro dinámico.

«Treinta radios convergen en el cubo de una rueda,
y es de su vacío (Wu you),
el que depende la utilidad del carro.
Modelando el barro se hacen vasijas,
y es de su vacío,
del que depende la utilidad de las vasijas de barro.
Se horadan puertas y ventanas,

⁶ R. Arnheim, *Arte y percepción visual: Psicología del ojo creador*, Alianza, Madrid, p. 45.

⁷ G. Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Taurus, Madrid, 1983, p. 299.

y es de su vacío,
 del que depende la utilidad de la casa.
 El ser (you) procura ganancia
 el no-ser (wu) procura utilidad»⁸.

4. EL SENTIDO NEUTRAL

Ruskin, que se opuso al deterioro de los productos industriales, defendió un lenguaje artístico de espiritualidad sobre la base de la verdad y de la necesidad, sentido del que debe proceder cualquier cambio. «El equilibrio del cual surge la belleza de la creación está entre las leyes de la vida y de la existencia de las cosas regidas y las leyes de dominación general a las cuales están sometidas»⁹. Parecidas consideraciones fueron expresadas por W. Morris sobre el arte cerámico, cuya tesis sostiene que la honestidad de los vasos se mantiene a pesar del tiempo, dado que en estas formas subsisten los viejos y verdaderos principios generales del arte: la forma conveniente a su función, mostrar las calidades del trabajo manual, la terminación de la pieza como cualidad esencial de la forma y no como fin en sí mismo, la rápida y diestra realización del objeto que exhiba cualquier detalle con exquisita facilidad, sin signos de amaramiento¹⁰.

La necesidad del elemento formal conecta tres visiones distintas de la creación: el sentido tradicional artístico occidental, el carácter que los antiguos maestros zen dieron a las piezas y la mecánica industrial. La necesidad y su relación con la función descarta cualquier actuación caprichosa del arte, siendo rechazada desde estos tres distintos núcleos a no ser que las modificaciones sean la lógica consecuencia de un determinado fin, reunido el deber y el sentimiento. Aparece por tanto, un sentido formal del objeto que el ceramista Bernard Leach ejemplificó en su máxima: «actúa como la naturaleza lo hace», aportando una clara visión del sistema lógico, al que él llamó *efecto neutral*, un sistema que atiende a una lógica contraposición de elementos, que articulan el objeto de acuerdo a las fuerzas que lo contrarrestan, es decir, se busca el equilibrio dentro de un sentido espiritual¹¹.

En conjunto aparece dividido el sentido formal de lo social, véase como Her-

⁸ Lao Zi, *El libro del Tao*, Alfagurara, Madrid, 1978, p. 111.

⁹ J. Ruskin, *Las siete lámparas de la arquitectura*, Alta Fulla, Barcelona, 1988, p. 234.

¹⁰ W. Morris, «The lesser Arts of Life», lecture in Birmingham, January 23. 1882. *Lectures on Art Delivered in Support of the Society for the Protection of Ancient Buildings*, J. H. M., London, 1883.

¹¹ B. Leach, *A potter's Portfolio. A selection of Fine Pots*, 1st., Lund Humphries y C., London, 1951, p. 3.

bert Read establece que la cerámica es un arte sin contenido, o el distanciamiento de la utilización formal de la función social del objeto, propuesto por Roger Fry para apreciar su autenticidad; estableciéndose una trama de ideas que expresan el desarraigo tradicional de la cerámica: lo formal, neutral, vida real, verdad de los materiales, majestuosidad de la forma, dejar que el material hable por sí mismo, menos es más, la forma sigue a la función; van canalizándose hacia la nueva estética. Y en este sentido, la idea del arte por el arte conecta con los principios de la máquina: un nuevo lenguaje abstracto e interno. Las consecuencias finales de este objeto descontextualizado derivan en la utilización formal de sus elementos, expresándose la función como un espacio para la creación plástica, identificándose en mayor o menor medida, según su dirección, las diferentes tendencias que están ahora articuladas por la búsqueda, la composición, la ruptura y reconstrucción de un equilibrio. La fórmula podría resumirse en la libre expresión del artista y el límite del sistema formal organizado por la individualidad del ceramista, que al elegir para su expresión tal estructura, de manera consciente, permite que estos objetos sean juzgados bajo los mismos criterios de valoración que el resto de los trabajos artísticos. Reconociendo en esta elección la importancia plástica de la función.